Warszawa, d. 15 września 1919 r. № 17-18 (154)



Dr Adolf Chybiński

Problemy Moniuszkowskie.

(Ciąg dalszy).

Przysługuje zatem polskiemu kompozytorowi zupełna i niczem nie krępowana swoboda w doborze środków, jakimi pragnie posługiwać się w swych dziełach. Mogą to być środki techniczne czy stylistyczne pochodzenia obcego, to jednak nie narusza jego narodowego znaczenia.

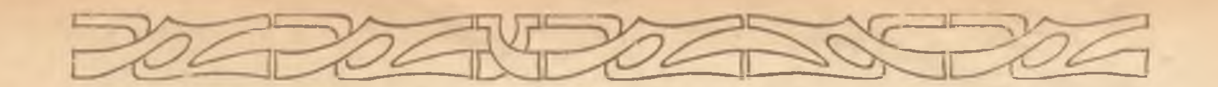
Dochodzimy zatem do wniosku, że każdy kompozytor jest narodowy, gdy dzieła jego istotnie posiadają dzięki swej rzeczowej wartości znaczenie dla narodowej sztuki, tak na wewnątrz, jak i na zewnątrz.

A jednak tem nie wyjaśnimy jeszcze istoty narodowej muzyki. Używając tego ostatniego terminu wchodzimy na właściwe tory. Niekażdy utwór narodowego kompozytora jest narodową muzyką, a więc przeznaczoną dla wszystkich warstw narodu muzyką łatwo zrozumiałą przez wszystkich członków danego narodu. „Łatwo zrozumiała" — to znaczy nie dlatego zrozumiała, że jest napisana łatwo, wszak popularne arje z obcych oper zrozumie każdy, lecz zrozumiała, jako produkt oparty na etnicznym materjale narodu, na jego rytmicznych, melodyjnych i innych upodobaniach i przyzwyczajeniach, mających swój wyraz w ludowej melodyce.

Niech przykład zaczerpnięty z twórczości Chopina wyjaśni tę kwestję: wiele dzieł naszego arcymistrza zrozumie każdy mieszkaniec Polski, ale nie wszystkie jego dzieła mogą liczyć na zrozumienie ogółu; istnieją etiudy, preludja nokturny, części sonat, scherzów i t. d., które mimo swej zupełnie niewymiernej wartości nie będą nigdy tak popularne, jak inne kompozycje Chopina. Nie łudźmy się, że każdemu polskiemu zawodowemu muzykowi dusza Chopina indywidualisty przedstawia się jako problem zgłębiony do dna.

W tem właśnie potęga Jego odrębnej twórczości wymagającej czasu, aby ją całkowicie zrozumieć. — To w niejednym względzie „muzyka przyszłości." Szereg Chopinowskich kompozycji najgłębszych i trudnych do wykonania, (nie z technicznych względów) pojawia się rzadko w programach koncertowych... Muzyka, jako najbardziej intellektualna i nieuchwytna z pośród sztuk, posiada swe konsekwencje. Ilu melomanom, co więcej — ilu muzykom przedstawia się IX symfonja Beethovena, jako utwór nie mający sfinksowego oblicza?

Czyż mamy dlatego postawić ją poza nawiasem wszechsztuki, czy też sztuki narodowej? Czy „Król-Duch" Słowackiego jest dlatego „nienarodowym" pomnikiem duchowego bohaterstwa, ponieważ nawet wielu teoretykom lub praktykom w zakresie naszej literatury nastręcza olbrzymie trudności?



Widzimy zatem, że i narodowa sztuka względnie muzyka nie musi być tak bardzo prostą i zrozumiałą, aby nikt w narodzie nie znalazł się, komuby przedstawiała się jako problem — nieproblematyczny.

Natomiast istnieje ten rodzaj twórczości muzycznej, który jest i narodowym i ludowym jednocześnie; t. zn. nie przestając być ludowym, t. j. opartym na ludowym muzycznym materjale danego narodu wprost lub bezpośrednio posiada znaczenie ogólno-narodowe, gdyż obejmuje w swej istocie życie całego narodu, jest jego najogólniejszym obrazem i wewnętrznym i zewnętrznym, czyli tak co do charakteru muzyki jak i pewnej idei. Wytłumaczymy to później. Ten rodzaj twórczości muzycznej jest już w swem założeniu prostym, choć nie tak łatwym, jakby się zdawać mogło. Kompozytor posługuje się w tym wypadku środkami prostymi lub względnie prostymi; w przeciwnym razie muzyka jego jest narodową lecz nie ludową, nie przystępną dla najszerszego ogółu bez względu na stan intellektualny pewnych warstw lub pewnych jednostek. Taka twórczość nabiera cech społecznych, ogólno-społecznych. Jest sztuką płynącą z życia narodu i wracającą doń. W twórczości muzycznej nie jest to sztuka najwyższego typu, gdyż nie zwraca się ku szczytom ludzkiej myśli i ludzkiego ducha; nie można żadnemu narodowemu twórcy polecać jej jako jedynej. Ale naród, który nie posiada tej swoistej sztuki, nie jest narodem posiadającym uświadomienie swej wartości i godności. My, Polacy, posiadamy ją, a jej najczcigodniejszym typem jest twórczość Stanisława Moniuszki. Jest nią, mimo że Moniuszko nie wyczerpał całej bogatej zawartości życia polskiego, mimo że nie sięgnął w te głębiny, w których tragedja narodu zrodziła bohaterstwo myśli i uczuć, mimo że nie dosięgnął tych wyżyn doskonałości artystycznej, które przypadły w udziale narodowo-ludowym twórcom innych narodów, Rosjanina Glinki i Niemca Lortzinga (szkolnego kolegi Moniuszki u Rungenhagena w Berlinie). Ale o ileż szlachetniejszym jest Moniuszko od tych dwóch ostatnich, jako typ! Wglądnijmy w tendencje Glinki Lortzinga, a znajdziemy wymowne dowody wyższości ideowej Stan. Moniuszki. W operze „Żizn za caria" (Życie za cara") Michała Glinki (1836) i „Zar und Zimmermann" Gustawa Alberta Lortzinga (1837) narodowy entuzjazm znajduje podnietę w nienawiści i oszczerstwach zwróconych przeciw Polakom. Moniuszko, budzi podsyca i utrwala poczucie narodowe i narodowy entuzjazm nie tem, że uczy nienawidzieć inne narody, lecz miłosnem objęciem życia swego narodu. „Nie z nienawiści ku obcym, lecz z miłości ku swoim" powstają jego dzieła.

Jaką drogę obrał ku swym celom?

(D. c. n.)

Dr JÓZEF REISS.

PAGANINI W WARSZAWIE W R. 1829.

Materjały źródłowe.

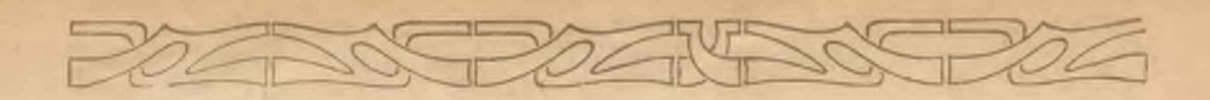
(Ciąg dalszy).

Zarzuty p. K., że Redakcja, umieszczając artykuł przeciw Paganiniemu, *„już o nim sąd przychylny wyrzekła"* odparto uwagę:

„przychylnego sądu nie wyrzekliśmy o tym artykule; powiedzieliśmy tylko, że nie jest ogołocony z zasad, a zasady mogą być i złe dobre",

zaś na zdanie autora, że *„redakcja winna się wstrzymać od sądzenia pisma"* odpowiada redakcja:

„To dość zabawne rozumowanie. Redakcja powinna się wstrzymać od sądzenia pisma, które pod sąd publiczny oddaje, dlatego, bo i ona stoi pod tym trybunałem! Wynika stąd, że ponieważ każdy stoi pod tym trybunałem, więc nikt nie powinien sądzić o rzeczach. Więc sąd indywidualny nic nie znaczy, chociażby oparty i na zasadach najgruntowniejszych? Trzebaż koniecznie czekać sądu publicznego! Czekać czasem i ostracyzmu, którego autor widać jest stronnikiem. Nie składaż się



sąd publiczny z masy sądów (złych czy dobrych) indywidualnych? Tysiące podobnych pytań możnaby czynić autorowi, który podobne zdanie chce Redakcjom w XIX wieku narzucać."

Wkońcu słowa autora, że *„koncert sobotni... ustalił tryumf Paganiniego, a zawiódł oczekiwania zawiści"* zaopatruje redakcja sarkastyczną uwagą:

„Kiedy tak jest, więceśmy się przyłożyli do ustalenia tego tryumfu przez umieszczenie tych *rysów;* więc już nie potrzeba objawienia zdania znawców, którego się autor spodziewa; więc już nie potrzeba zbijać pana L. S., bo opinia publiczna wyrzekła; więc to jest dobre, czemu poklaskują; a ponieważ i mierne płody zyskują oklaski, więc i mierne płody są dobre. W takie to brnie labirynta, kto z mylnych wychodzi zasad. Spodziewamy się, że na przyszłość autor więcej okaże doświadczenia w przepisywaniu Redakcjom powinności".

Zamieściwszy w przedruku deklarację Elsnera i Kurpińskiego dodał „Dziennik Powszechny" do niej od siebie skromną uwagę:

„Umiemy cenić delikatność tego oświadczenia; podpisani nie chcą należeć do krytyki Paganiniego, lecz nie przeciwią się pochwałom, oddawanym przez pana L. S. Lipińskiemu."

Obok „Gazety Warszawskiej" wystąpiła i „Gazeta Korespondenta Warsz. i Zagran." [1]) z „nadesłanym" jej artykułem przeciw „Dziennikowi Powszechnemu;" artykuł ten miał tytuł:

Z powodu uwag nad grą Paganiniego umieszczonych w D. P. K.

Żądza niepohamowana krytykowania wszystkiego w ogólności, bez względu, czyli się godzi co krytykować lub nie, bez zastanowienia się poprzedniego, czyli przystoi zaledwie ustnie wynurzyć zdanie bezzasadne i niezgodne z głosem publiczności, doszła w czasach naszych do wygórowanego stopnia, iż niepodobna jest niedokładać najusilniejszego starania i najdzielniejszych środków, aby, jeżeli nie wytępić, to przynajmniej przytłumić w wzroście olbrzymim potwór ten zaraźliwy, podobny z natury swej hydrze.

Paganini! Ty, na którego z zadumieniem świat cały spogląda, który całą tłuszczę skrzypków europejskich strachem przeraziłeś, Ty, którego skronie mocarze świata zaszczytnie uwieńczyli, którego tony czarujące serca rany goją, który jednym pociągnięciem smyczka tysiące dusz zachwycasz, ścieląc im, że tak powiem, drogę do raju:

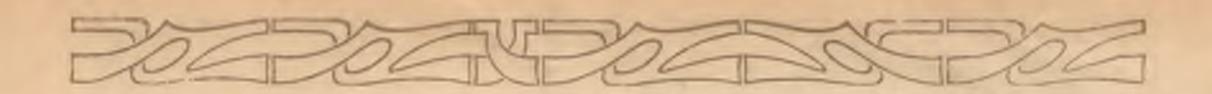
czy uwierzysz? czy pojmiesz, że znalazł się w mieście stołecznem Polski, w mieście, gdzie jest zgromadzony kwiat oświaty i gustu, gdzie wszyscy spieszą z uniesieniem uwielbiać Twój niezrównany talent, *wyrodek zlodowaciały!* obrany z gustu i czucia, który twierdzi, że nie masz śpiewu, strychu prawej ręki, że tylko dzwonisz, pstrykasz i piekielne wydajesz tony, żeś szarlatanem i że grasz fałszywie!!

Lecz nie dosyć na tem. Recenzent śmie się odwoływać zdaniem swojem nierozważnem do znawców, z których żadnego nie wymienia, bo z żadnym nie mówił a tem mniej ich zdania zasięgał. O biedny recenzencie, tak nazwany panie L. S. czy S. L., do czegoż Cię nie doprowadziła twoja bezprzykładna zarozumiałość? jakiż jej smutny nam przedstawiłeś obraz? Pismo twoje po większej części niezrozumiałe, sprzeciwia się nadto widocznie *zdrowemu rozsądkowi,* aby go nie uznać powszechnie za utwór stronnictwa i zupełnej nieznajomości rzeczy.

Mamże go szczególnie rozbierać? nie! nie chcę odswieżać w pamięci czułego i rozsądnego czytelnika nader oburzających uczuciów, jakie powszechnie wzbudziło. To tylko powiem, co i cały świat za mną chętnie powtórzy, iż próżno usiłowałes twym nienasyconym jadem zamknąć uszy, serca i dusze wielbicielów Paganiniego, tego czarodziejskiego ulubienca muz. Zdanie całej Europy, zdanie świata jestto opoka niewzruszona, o którą czarne bałwany wyrzucone z otchłani niepohamowanej zawiści i stronnictwa rozbić się muszą. Ty sam nawet na wzór Ikara pochłonięty w nich zostaniesz wtedy, gdy sława ulubionego i jedynego Mistrza w późne wieki wraz ze słońcem nigdy nieprzyćmionym blaskiem istnieć będzie."

K. S.

[1]) № 138, dn. 19 czerwca.



Z niezmiernie trywialnym artykulikiem wystąpił „Kurjer Warszawski“,[1] gdzie jakiś „*Konessor z prowincji*“ w ten sposób wyszydzał uwagi pana L. S.:

„Sprocesowany leczyłem rany moje skutecznie anielską grą niepojętego Paganiniego. Wyznam szczerze, że z całej gry jego, trudności które pokonywał, a jak pan L. S. w gazetach tutejszych nazwać raczył, *figle jego*, najwięcej mi się podobały: jeżeli, jak on utrzymuje, każdy skrzypek za 2 miesiące z łatwością ich się nauczyć może, tedy zapewne pan L. S. ten skromny Orfeusz tegoczesny, który niezgorzej pokonywa trudności skrzypcowe, już je posiadać musi.

Proszę zatem, a zemną bardzo wielu podobnych mi znawców, ażeby talentu swego nie chował w ukryciu i raczył stolicę obdarzyć koncertem, który zapewne przez publiczność godnie ocenionym zostanie“.

To niesmaczne pismo spotkało się później z ostrą i słuszną odprawą w „Gońcu Krakowskim“ (№ 78, z dn. 30 czerwca), który przedrukował wszystkie artykuły polemiczne w sprawie Paganiniego.

Koneserowi z prowincji odpowiedział „Goniec“ w ten sposób:

„W rzeczy samej potrzeba być *sprocesowanym*, aby z rozpaczy nie mogąc nic już na własną, chcieć na cudzą obronę tak niezręczne przytaczać gaskonady; i potrzeba być *Konessorem z prowincji*, aby tak płaską *parodją* chcieć cudze poniżać zdania, jakokolwiek może niezupełnie stanowcze, ale przecież noszące na sobie piętno znajomości sztuk pięknych. Podobnego rodzaju sądy o sztukach i artystach mogą figurować w kawiarniach, lecz i tam nawet chwilowy tryumf pisarza kończy się na słusznym wstręcie i zapomnieniu.“

Najbardziej rzeczowy głos odezwał się w „Gazecie Polskiej,“[2] która cały numer poświęciła tej sprawie. Autorem artykułu był Maurycy Mochnacki, który artykułu wprawdzie nie podpisał; lecz autorstwo jego nie ulega najmniejszej wątpliwości, gdyż po pierwsze z pod jego pióra pochodziły wszystkie recenzje w okresie jego redagowania „Gazety Polskiej,“ a powtóre cały ustęp tej recenzji, wyświetlający różnicę między sztuką subjektywną, a objektywną wzięty jest z dawniejszego artykułu Mochnackiego o „Zamku Kaniowskim.“ Mochnacki miał pełną kwalifikację do wydania rzeczowego sądu, gdyż poza swym niezwykłym talentem krytycznym miał wybitne zdolności muzyczne i władał świetnie techniką fortepianową; „niepospolitą grą na fortepianie porywał słuchaczów, czy to improwizując, czy też grając na cztery ręce z Chopinem.“[3] Artykuł Mochnackiego, umieszczony poniżej,[4] druzgotał wprost autora z „Gazety Warszawskiej;“ nie przyznawał jednak bezwzględnej słuszności panu L. S., zwracając uwagę, że Paganiniego nie należy oceniać jednostronnie lecz trzeba wniknąć w jego indywidualność i w pierwszej linji akcentować *duchowy* pierwiastek jego gry i jego kompozycji:

„Paganini dał ośm koncertów; podobał się publiczności, rozszerzył sławę swego imienia w stolicy naszej. Zdaje się, że pokazał wszystkie zalety, całą przemożność swego talentu. Grał przed koncertem *Lipińskiego* i zaraz nazajutrz po jego koncercie, jakoby dla zmierzenia się z polskim wirtuozem. Przeto mieliśmy sposobność uważania z wielu miar gry tego artysty; powiemy teraz co się nam zdaje.

W *Wiedniu* sława Paganiniego sięgała obłoków; wysadzano go ledwie nie na sam szczyt muzykalnego Parnassu.

W *Pradze* spadł z tej wysokości; tamtejsi recenzenci ostrem zganieniem przycięli skrzypkowi i jego wielbicielom. W *Niemczech północnych* dzienniki naprzemian chwaliły jego talent i ćmiły.[5] W rozumieniu jednych jest P. królem wszystkich skrzypków, „bo łamie największe trudności, bo wymyśla nowe, niepodobne ku wy-

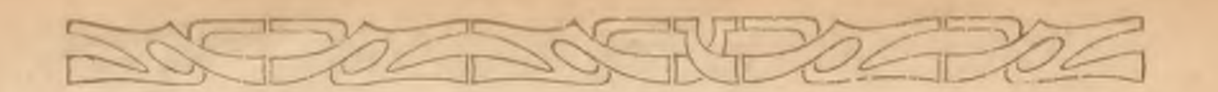
1) № 161, dn. 19 czerwca.

2) № 161, dn. 19 czerwca.

3) *Artur Śliwiński:* Maurycy Mochnacki. Żywot i dzieła. Lwów 1910. str. 51. 52.

4) Umieścił go A. Śliwiński w „*Pismach*“ Mochnackiego Lwów 1910. str. 404-419 i *F. Hoesick* w I tomie biografji Chopinowskiej z r. 1903 w fragmencie.

5) Mochnacki ma tu na myśli artykuł, przysłany z Pragi w formie „proklamacji“ przeciw Paganiniemu, umieszczony przez „*Hamburger Börsenhalle*“ № 352, dn. 20 grudnia 1828. Artykuł ten cytuje J. M. Schottky str. 121.



konaniu, których nigdy nie było na tym instrumencie, bo niesłychane robi *stoccata pizzicata*, *flażeolety*; bo gra na jednej strunie, a zdaje się, jakoby grał na dwudziestu czterech, bo czasem naśladuje głos ludzki i zarazem pisk myszy albo nietoperzów."

Drudzy uważają go jako *szarlatana*, sąd znawców oszukującego i zdanie publiczne blichtrami, niegodnemi ukształconego artysty.

„Paganini, ów drugi *Amfion*, *Proteus*, Paganini niezrównany, wielki, niepojęty, Paganini, kuglarz jarmarkowy, poniżający godność sztuki odstępstwem od jej jedności i statecznych rozmiarów."

To samo rozerwanie mniemań jest teraz i we Warszawie.

Co za przycyna tak rozmaitego sądu? Oto: nie co innego tylko ciasne pojmowanie i rozumienie sztuki, dalekie od jej widoków prawdziwych i artystowskiego baczenia.

Tym wszystkim krytykom Paganiniego, tak u nas, jak za granicą możnaby zarzucić, że czynią postrzeżenia swoje jedynie we względzie samej sprawności technicznej; nie ważąc i nie rozstrząsając charakteru *duchowego*, emblematycznego, znaczeń estetycznych i indywidualności w grze tego skrzypka. Gruntują rozumienie swoje na błyskotkach i drobnostkach *mechanizmu*, oderwanych od ogółu gry; niema więc czemu dziwić się, że jedni poczytują go za ósmy cud świata, a drudzy za arlekina.

Ale taka krytyka, zarówno czy chwali czy gani, w panegiryku, czy w satyrze, dmie zgubnym wandalizmem dla sztuki. Sieje postrach w jej przybytkach; króci moc wrodzoną talentu. *Źródłem, zasadą wszystkich kunsztów jest poezja, mechanizm służy tylko przedsięwzięciom artysty*; uważać go należy jako *środek potrzebny do osiągnięcia zamierzonego celu* i rozwiązania potrzebnych zagadnień.

Tym środkiem dla skrzypka jest smyczek, dalej naczynie drewniane, nawiązane strunami, wewnątrz wypukłe, kształtu podługowatego, opatrzone podstawkiem i *skalą podzieloną* na *pewne miary*.

Dla rzeźbiarza tym środkiem jest dłuto i kamień; dla malarza płótno, farby i pędzle.

Cóż krytyce po tych szczegółach? Godziż się jej przemocą wdzierać za kulisy parnassowe i stargawszy zasłonę, okrywającą nagość operacji w warsztacie artysty, wyświecać, na czem zależy cała tajemnica widomych skutków jego misterstwa?

Jak niebacznie! jak materjalnie! Azaliż przez to nie rozprószylibyśmy przyjętnego wdzięku i uniesień? W cóżby się obróciła filozoficzna teorja piękności?

„Ale bo ten malarz ma pędzle z ptasiego puchu, nie ze szczeciny, przydaje do farb jakąś nową substancję chemiczną, jakiś proszek cudotworny, który sam wynalazł i zarabia je nie tak, jak inni malarze. Nie dziw, że koloryt jego tak ślicznie się wydaje. Rozłóżmy na pierwiastki tę substancję a dowiemy się całej tajemnicy.

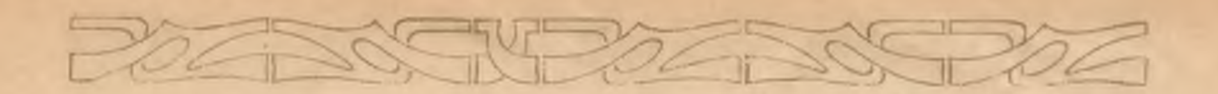
Ów rzeźbiarz nie używa dłut zwyczajnych, ale ma dłuto osobliwsze, takie np. a nie inne; kamień nieznanym sposobem okrzesuje i t. d.

Ów znowu skrzypek świegoce przy podstawku, bierze szybkie pizzicato lewą ręką z góry na dół, a nie z dołu do góry, sypie gryfy, tryle, częstych używa flażeoletów, śwista, pstryka, dzwoni"...

I cóż stąd? Jeżeli tylko obraz malarza jest piękny, jeżeli w niemym posągu jest dusza zamknięta, jeżeli koncert skrzypka zadziwi, omami choć na chwilę, cóż nam przyjdzie z wiadomostek o pędzlach, proszkach, dłutach, gryfach, trylach i dzwonkach? Azali to co pomoże do wykładu rozumienia zawartego w dziełach sztuki? Owszem, to tylko dobrą myśl zepsuje.

Powiedział jeden z pisarzy naszych: „chcąc dwie rzeczy zupełnie do siebie podobnemi uczynić, należy naprzód im życie odjąć."

Prawdziwiej jeszcze rzecby można: kto twory sztuki chce poznawać przez rozkład ich części, najpierwej im życie odjąć musi. Roztrąć huk działa na pierwotne sylaby, a utulisz nim, ukrócisz płacz dziecięcia w kołysce, jakby łagodnym śpiewem piastunki. Rozłóż na giesta pojedyncze grę najbieglejszego artysty scenicznego,



a nie zostawisz na nim i cienia zasłużonej chwały. Co przemożność rozumu i dowcipu zebrała: to analiza rozprószy, i jako mól w dobrych szatach wszystko zepsuje.

Baczmy więc w krytyce, co waży ogół rzeczy; nie ze szczegółów do ogółu, ale z ogółu do szczegółów przechodząc. Totalizujmy wszystko; wszystko spajajmy w jedną całość nierozdzielną. Przezto jedynie podnieść zdołamy nasz umysł do optymizmu poetyckiego w naturze i w sztuce; bo co bądź jest całe, jest tem samem wielkie i piękne. Tylko takie wyroki, takie części pojedynkowe, których w massę ułożyć niepodobna, zamykają w sobie waśń elementarną, niezgodę i rozterk, mają szpetność wrodzoną, skazane są na wieczne wyłączenie z systematu powszechnego; i nigdzie w żadnym porządku zmieścić się nie mogą. Taki jest przymiot dobrej krytyki. Ta miara szczególniej przypada dla talentów muzycznych; ponieważ placem ich skutków nie jest przestrzeń, ale czas; *tony* trwają chwilę, a potym nikną z *dźwiękiem*.

Lecz z tonów urywkowych spojonych w całość, powstają massy harmonji i strumienie śpiewu.

I zaiste na nic ściągać nie potrzeba tak ogólnego i więcej rozpowszechnionego względu, jako na koncerta *Paganiniego;* bo nie czyni jednakich wrażeń na umyśle tych, co go słuchają, owszem czyni skutki najrozmaitsze, wcale przeciwne, tak prawie, jak są przeciwne, rozmaite i niezgodne ze sobą usposobienia jego talentu. Zamknął on w grze swojej sumę minionych uniesień z młodości, których teraz może i nie dzieli; złożył w niej treść przeszłych uczuć, przeszłych cierpień, przeszłych namiętności. Teraz opowiada przed ludem historję swego życia *tonem, dźwiękiem*, śpiewami i wynosi na jaw, co przedtem nikomu nie było znane; a lud go słucha z uważaniem i nie bierze części. Cóż pomoże choćby najuczeńszy rozbiór mechanizmu ku wykładowi tych emblematycznych znaków?...

(D. c. n.).

PAWEŁ BEKKER

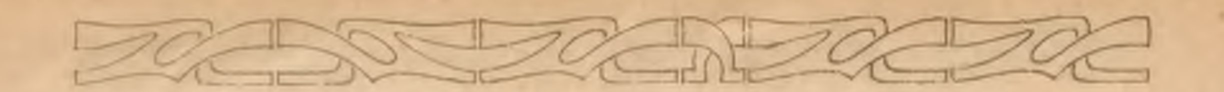
Idea poetycka w twórczości Beethovena.

(Ciąg dalszy).

I tak snuje fantazja poety tonów w muzyce programowej i w wielkich dziełach wokalnych swą ideę poetycką, kształtując ja w zmysłowo postrzegalnych zjawiskach. To jednak nie wyczerpuje jeszcze zakresu twórczości Beethovena. Odrębna właściwość materjału twórczego, którym się on posługuje, prowadzi do coraz subtelniejszych form abstrakcji.

Ubogie tematy programowe, które mu przypadek wkładał w ręce równie były niewystarczające, jak nieliczne utwory głosowe, ażeby odbić w sobie wszystkie głębokie nurty, które kipiały w duszy Beethovena. Skądże tu brać właściwe napisy, odpowiednie teksty?

Tego o co mu szło, nie mógł wtłoczyć w nikłe ramy zewnętrznego wydarzenia. Dla przeżyć, które odtwarzał w swych dziełach, rzadko tylko można było znaleźć właściwe słowo. Wyłączone zostają najlżejsze wspomnienia czegoś konkretnego. Tylko dusza wydarzeń znajduje brzmiący oddźwięk, tylko najgłębsze czucia wzruszeniowe dają się słyszeć bezpośrednio. Znika wszelka pamięć rzeczywistości, idei wyobrażalnej pojęciowo. Odpadło już wszystko, co było materją, opadła najtajniejsza i najsubtelniejsza szata, która nadawała imię rzeczom. Już teraz nie przemawia Beethoven za pomocą porównań, wypowiada zdobytę tą drogą poznanie wprost, bez pośredniczących komentarzy. Z zaświata tonów przemawia głos twórcy, który poznał prawdziwą treść wszelkich zjawisk i te to zjawiska, wyzute już z całej przypadkości zewnętrznej, odtwarza nanowo, zgodnie z ich najgłębszą istotą. Pozostaje jedyny symbol postrzegalny zmysłowo: forma zjawiska dźwiękowego, forma nie w znaczeniu ciasnem, szkolarskiem, ale w najszerszem rozumieniu wyrazu—jako pla-



nowe, artystycznie ustosunkowane połączenie wszystkich pierwiastków, które dziś stanowią kapitał środków wyrażenia muzycznego, a więc: melodji, rytmu, harmonji, kolorytu, dynamiki, frazowania. Rozbiór wytworzonych przez nie form, zbadanie zawartych w nich efektów prowadzi do estetycznego poznania tego ostatniego działu twórczości Beethovena. Pełny zagadkowości a pomimo to najłatwiejszy do zrozumienia jest ten język, którym przemawia Beethoven w większości swych dzieł t. j. w bezprogramowych utworach instrumentalnych.

Poszczególne drogowskazy poustawiał gdzieniegdzie sam. „Marcia funebre sulla morte d'un eroe," „La malinconia," „Das Lebewohl" — te określenia jeszcze wkraczają w dziedzinę programu. „Ermattet klagend," „nach und nach wieder auflebend" —, to są wskazówki w ostatniej sonacie As-dur, które zarówno jak „Heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit" w kwartecie a-moll, jak „beklemmt" w Cavatinie kwartetu B-dur i „der schwergefasste Entschluss" w op. 135 wybiegają daleko poza granice zwykłych wskazówek wykonania.

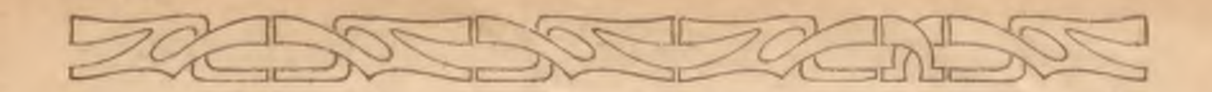
Jakąż olbrzymią skalę rozwoju duchowego wykazują napisy widniejące w wielkiej sonacie As-dur: „Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung" „lebhaft, marschmässig, langsam und sehnsuchtsvoll," „geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit." Co tu pozostało z nieokreślonych wskazówek tempa dawniejszych? Zmieniły się na charakterystyczne określenia o programowej niemal ścisłości. Działają jak streszczenia utworu poetyckiego, który naszkicowano tylko na podstawie falowań wzruszeniowych.

Pełne znaczenia są wskazówki Beethovena nawet wówczas, gdy posługuje się stereotypowemi ogólnikami włoskiemi. W jakiej obfitości występują różne: molto legato, espressivo, marcato, ritardando, a tempo, dolce, cantabile! Nie są to wskazówki wyłącznie związane z wykonaniem mechanicznem; mówi przez nie wola poety. Pierwiastek pianistyczny usuwa się na coraz dalszy plan; w ostatnim koncercie fortepianowym brak już nawet tej ucieczki dla zakusów wirtuozowskich, jaką jest kadencja.

Ustrój dzieła jest tak subtelnie rozczłonkowany, tak misternie unerwiony, że już nie pozostawia miejsca dla samodzielnych wstawek jakiejś obcej indywidualności. Przepisy twórcy, ongi istniejące po to tylko, by wykonawcy dać jeno bodziec do samodzielnej, niejako współtwórczej pracy, teraz stają się imperatywnym nakazem. Nie są już stopniami, wiodącemi do programowości, ale objaśniają znacznie wyraźniej, niż komentarz poetycki, skrystalizowane w nim określenie emocjonalne. Jak szczyty wież zatopionego miasta, wynurzają się one z fal, dając podnietę wyobraźni, by odtworzyła sobie zniknięty pod zwierciadlaną tonią obraz. Beethoven odczuwa niedostateczność dawniejszych oznaczeń włoskich; rozciąga swe wskazówki do rozmiarów całego zdania, przepisy przenikają aż do tkanek poszczególnych głosów. Oznacza rytm grup taktowych, przez pewien czas wierzy w cudowne działanie metronomu. Sam wynajduje jakieś skomplikowane określenia włoskie. Gdzie zaś one nie wystarczają, stosuje napisy niemieckie, a wreszcie ucieka się do wszystkich środków pomocniczych: do metronomu, do włoskich i niemieckich terminów. Poza troską o te wszystkie dokładne szczegóły kryje się coś więcej, niż obawa o nieścisłe wykonanie lub nadmierna ostrożność wobec nierozumiejących w całej pełni intencji twórczych — wykonawców.

Dla Beethovena są te wskazówki, dotyczące tempa i sposobu wykonania członkami organicznemi utworu, wskaźnikami woli twórcy. Mają one dla obrazu jego zamierzeń to samo znaczenie co np. frazowanie. Dla tego mistrza, cyzelującego swe utwory żaden szczegół nie jest małoważny, niema też nic, coby mogło być zrozumiałe samo przez się: znika więc wszystko niewiadome.

(D. c. n.).



Dr ZDZISŁAW JACHIMECKI.

NOWA OPERA POLSKA.

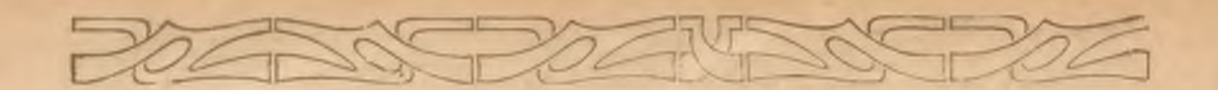
„Dola“, opera w czterech aktach. Słowa i muzykę napisał Bolesław Wallek-Walewski.

Po raz pierwszy, jak pamięć daleko w przeszłość sięgnąć potrafi, wprowadza Kraków w świat sztuki nową operę polską. Premjera „Doli“ w dniu 14 sierpnia 1919 r. stanowi koronę usiłowań około stworzenia w Krakowie opery, koronę narazie moralną tylko. Po czteroletnich przeszło trudach na stanowisku kapelmistrza przedstawień Towarzystwa operowego zdobył sobie p. Bolesław Walewski tytuł do prawdziwej wdzięczności miasta, które z życzliwem zaciekawieniem oczekiwało popisu kompozytorskiego wysoko cenionego muzyka. Na każdem polu działalności muzycznej zapisał się p. Walewski bardzo dodatnio. Chór akademicki ma mu do zawdzięczenia dziesięć z górą lat swojego kwitnącego istnienia. Nasze uczelnie muzyczne miały w nim wybitną siłę nauczycielską. Współdziałał w dziesiątkach koncertów, jako świetny akompanjator i dyrygent. Nie brakło go nigdzie niemal, gdzie chodziło o czyn muzyczny, a gdy go zabrakło na czas pewien, wtedy Kraków z żalem myślał o operze warszawskiej, która przyciągnęła do siebie ten ruchliwy talent muzyczny. Ale przywiązanie do krakowskiego światka muzykalnego wzięło górę nad innymi względami; Walewski wrócił do nas i stanął przy warsztacie trudniejszej, niż w Warszawie pracy. I pośród jej codziennych znojów miał wolę i energję do wykończenia, zaczętej w roku zeszłym „Doli“.

Radosnym dla nas jest sam fakt powstania jej. Tak mało przybywa nam oper polskich, że każda nowa może liczyć na serdeczne przyjęcie. Czasu tej wojny jest ona dopiero trzecią wykonaną u nas. Ona najściślej z nią się łączy, jest, jakby jej pamiątką. Nie przyszła jeszcze pora na dzieło, któreby wyrażało uczucia tryumfu i szczęścia wolnej Polski. „Dolę“ zaś wydała wojna, nie ta, co przekształciła mapę Europy, ale ta, co kapryśnie na szachownicy życia przerzuca ludzkie figurki i stwarza między niemi nieznane dramaty.

Sam więc Walewski napisał libretto. Po rzadkich zresztą wystąpieniach publicystycznych jest to pierwsza próba literacka naszego kompozytora. Akcja libretta „Doli“ jest następująca. Helena, córka ziemiańskiej rodziny w dniu swoich urodzin i imienin obchodzi zaręczyny z Romanem Prawdzicem. Pomimo uczucia, jakie żywi ku narzeczonemu, ulega Helena depresji smutnych przeczuć i obaw. Do rozbawionego domu wjeżdża p. Tadeusz Krasnowiecki, towarzysz jej zabaw dziecinnych. Po kilku latach nieobecności zjawia się jakby po rękę Heleny, ale dowiaduje się, że przybył zapóźno. Dożynkowe tany w dworze przerywa nagle wieść o wybuchu wojny. Ojciec Heleny naznacza na dzień następny ślub córki. W akcie drugim widzimy wieś podkarpacką. Tadeusz w mundurze oficera Legjonów polskich, ranny, znajduje opiekę w domu proboszcza. Przed oczyma duszy młodzieńca unosi się ciągle obraz ukochanej. Proboszcz koi zbolałe serce Tadeusza przypomnieniem obowiązków wobec ojczyzny i nadzieją lepszej przyszłości.

Po epizodach niewiążących się z akcją dramatu, wśród zgiełku bitwy, kończy się akt drugi. W akcie trzecim znaleźli się bohaterowie opery w szpitalu wojennym. Helena jest pielęgniarką, Tadeusz, którego umysł „w dziwnej jest pomroce“, pacjentem. Helena, poznawszy go, zaczyna z nim mówić i przypomnieniem przeszłości przyprowadza go powoli do równowagi umysłowej. Oznajmia mu, że dwa lata jest już wdową. Roman poległ na wojnie, widziano, jak padał martwy. Została sama z synkiem. Dawne, niezerwane uczucia obojga, łączą ich nanowo.—W akcie czwartym Tadeusz już jest mężem Heleny. W letni poranek snują szczęśliwi małżonkowie sny szczęścia, ale myśli ich biegną w przeszłość, którą przypomina im i synek Heleny i rocznica śmierci bohaterskiej Romana. Idą nawet na nabożeństwo żałobne za jego duszę. W czasie ich nieobecności przychodzi w ogrodzenie dworskie jakiś mężczyzna. Pomimo zarośniętej obfitą brodą twarzy poznajemy w nim Romana. Po długiej tułaczce wojennej, wraca do ukochanej żony, w której wierność wierzy nie-



złomnie. Zobaczył ją, usłyszał swoje imię, ale niebawem znajduje swoją fotografję ubraną w kir żałobny, i dowiaduje się o własnej śmierci od babki Heleny, która go tak kochała niegdyś i teraz zapomnieć nie może, nawet na widok nowego szczęścia Heleny. Babka nie poznaje go, nie poznaje służba. W pierwszej chwili chce Roman dochodzić swoich praw, rozjaśnić pomyłkę tragiczną. ale opanowuje go jakiś nadmiar szlachetności i wzniosłości i, nie chcąc „rozdzielić tych dwoje, nad strzechą syna rozniecać piorunów, nawiązywać struny dawno pozrywane“, odchodzi, błogosławiąc domowi i jego mieszkańcom

Poza samem zakończeniem akcja ta ma cechy prawdopodobieństwa; natomiast trudniejszą do wiary jest psychologja bohaterów sztuki. Helena jest postacią o enigmatycznym charakterze. Idąc za Romana myśli o Tadeuszu, wyszedłszy za Tadeusza tęskni za Romanem. Trudno zgadnąć, które uczucie jest w niej prawdziwe. Tadeusz działa prostolinijnie, ale postępowanie Romana na końcu jest falsyfikatem psychologicznym. Potem co mówi w monologach, tak postąpić nie może. Słuchacz naszych czasów wie, że niepoznanie Romana w domu własnym po trzech latach nieobecności jest pustą mistyfikacją teatralną. Orestesa, co dzieckiem musiał opuścić dom Klitemnestry, poznają psy domowe, gdy wraca mężczyzną! A Romana nie poznaje ta babcia zacna, która tak za nim tęskni, że suszy w rocznicę jego rzekomej śmierci!

Obok tych zasadniczych pomyłek psychologicznych, jest ich nie mało w charakterze postaci drugoplanowych. Autor libretta nie znał niestety ducha wiejskiego domu polskiego, kreśląc kilka figur opery i zapełniając dom tem życiem. Z barokowym nadmiarem zbudował ten dramat. Właściwa linja dramatu ginie pośród niepotrzebnych epizodów pseudodramatycznych. W akcie drugim epizod wdowy — chłopki i sieroty zajmuje bardzo wiele miejsca, w niczem nie pomagając tokowi akcji, która tu zupełnie utknęła. Kto wie, czy nie byłoby rzeczą pożądaną dla jasności akcji, gdyby w akcie tym pojawił się w sytuacji odpowiedniej Roman, lub gdyby o nim wspomniano przynajmniej. Znaczną część aktu trzeciego zajmuje koncert na sali chorych w szpitalu wojskowym. Jest to tylko intermezzo dramatyczne, rodzaj *commedia dell arte*, która—z woli autora—ma charakter pół serjo. W czwartym zaś akcie przerywa się dramat dwoma rodzajowymi epizodami ludowymi, które rozgrywa między sobą druga para kochanków opery, Jasiek i Marysia. Nie wspiera także akcji długa scena babki z małym Stasiem, scena pełna ckliwości.

Widzimy więc: że w samej konstrukcji libretta niema zwartości. Literacka zaś i myślowa strona tej pracy dowodzi jeszcze niewyrobienia w tym zawodzie, brak techniki pisarskiej i poczucia smaku. Nie mówiąc już o tem, żeby to libretto miało znamiona poetyczności, nie można milcząco i potakująco przejść do porządku dziennego nad pewnymi elementarnymi mankamentami. Uderzają nas w niem pewne pojęcia zgoła nielogiczne. Raz mówi Tadeusz: „jechałem sercem całem“, ale sercem jeszcze nikt nie jeździł, to znowu chce „uścisnąć dom twój, zacny“, choć domów się nie ściska. W jakież zakłopotanie wprawia słuchacza Helena w akcie czwartym, kiedy zaczyna mówić do Tadeusza: „pamiętasz pierwszą noc, gdy nas połączył ślub?“ a chodzi tu tylko o przypomnienie w następnym wierszu, że wtedy „ponury szalał wichr“...

Wszystkie osoby „Doli“ mają wspólną wadę organiczną, mianowicie nieprzeparty pociąg do gadania. Nadmiernie gada więc i dziedzic i babka, Helena w kilku monologach, Tadeusz, proboszcz, Roman, Jasiek i Marysia, a już najbardziej wdowa—chłopka i sierota. A to co mówią tak rzadko jest zaprawione czynnikiem liryzmu, a tak często spada do rzędu pojęć, które wbrew naturze chyba mogą apelować o połączenie się z muzyką.

Główny błąd libretta „Doli“ polega na tem, że jego tworzywo słowne nie jest brzemienne w wyraz liryczny i dramatyczny. Do prozy codzienności myśli może powstać tylko proza muzyczna. Wagner, pisząc o Mozarcie w „Operze i dramacie“ zauważył słusznie, że dobrą muzykę mógł mistrz ten pisać tylko do znakomitego libretta. Prawda ta odnosi się do każdego kompozytora dramatycznego. Ale Wagner był jeszcze kompozytorem poetyzującego autoramentu. Dzisiaj natomiast kompozytorowie dramatyczni są przeważnie prozaikami. Kierunek ten ma w Niemczech



zwłasza wielu zwolenników. Ale podczas kiedy R. Strauss przywdział „Salomę“ Wilde'go i „Elektrę“ Hoffmannsthala w najbajeczniejsze szaty dźwiękowe i w niektórych ustępach ulatał w nadziemskie sfery muzycznego wyrazu, to Schreker i Pfitzner, albo czeski Janaczek (Jeji pastorkina) zerwali radykalnie z formami poezji muzycznej w operze i z poetycznym charakterem muzyki. Janaczek jest też dzisiaj klasycznym reprezentantem opery prozaiczno-werystycznej, podczas kiedy jeszcze Debussy tchnął w „Pelleasa i Melizandę“ urok tajemniczości. Walewski zaczyna libretto prozą, codzienną składnią potocznego słowa. Równolegle do tego idzie muzyka, potoczna, jakgdyby recytatywna w technice. Kompozytor sam narzucił sobie tę formę nadmiarem słowa, które mają do wygłoszenia osoby libretta. Nieporozumienie stylistyczne następuje z chwilą, kiedy słowa zaczynają się wiązać w formę wiersza, kiedy zaczyna je przesączać uczucie. Muzyka usiłuje przybrać tu także charakter mowy afektów, jej wyraz podnosi się w napięciu, ale treść nie chce związać się w formę poetycką, jej kontur zewnętrzny nie rysuje się związanemi linjami melodji. Nie jest to zarzut, ale stwierdzenie stanu rzeczy.

Już od pierwszych kompozycji Walewskiego wiedziało się, że nie jest to talent liryczny, ale raczej opisowy i malarski talent muzyczny. Pieśni lub chóry męskie, uwertura charakterystyczna p. t. „Paweł i Gaweł“, wszystkie więc kompozycje młodego naszego muzyka szły po linji opisowości dźwiękowej. Nie możemy wymagać, żeby nagle rodzaj talentu tego zmienił się w operze. Jakkolwiek dramatycznie nastrojone monologi i djalogi opery stworzył umysł świadomy środków muzycznego potęgowania, to jednak brak ustępom tym lirycznej prawdy. Nie możnaby obronić tej muzyki ironiczną apostrofą Hansa Sachsa o melodjach Waltera Stolzinga, „że nie łatwo je spamiętać, i to gniewa naszych starych“. Muzyka Walewskiego nie wyprzedza epoki naszej, która ma już w żołądku niestrawioną jeszcze muzykę futurystów niemieckich i rosyjskich. Poza pewnemi jaskrawościami dysonansowemi harmoniczny materjał „Doli“ opiera się na podstawach konsonansowych. Czasami nawet harmonja długo utrzymuje się jakby w martwych punktach, brak jej rozmaitości i modulacyjnej strzelistości. Niechybnie w dążeniu do stylu prozodycznego nadał Walewski tematom opery i drobnym motywom przewodnim ten ich mało plastyczny kształt. Kilka razy tem także utrudnił sytuację słuchacza, że urządził na scenie dwa równoczesne djalogi, które, nie zlewając się w organiczną całość zespołu w dawniejszem znaczeniu tego słowa, rozrywają uwagę słuchacza na dwie części. W partjach takich wykazał wprawdzie kompozytor, że umie łączyć w kontrapunktycznej konstrukcji różne elementy dramatyczne, ale dodatniego efektu dramatycznego i estetycznego osiągnąć w nich nie mógł. Konstrukcyjnie najokazalej wypadła scena końcowa drugiego aktu, gdzie na tle grzmiącej w orkiestrze ilustracji bitwy rysuje się dochodzący z kościoła śpiew ludu, intonującego w wyszukanych modyfikacjach melodyjnych i przerobiony kontrapunktycznie hymn modlitewny „Święty Boże“, a z drugiej strony jeszcze płyną recytacyjne śpiewy Tadeusza, wdowy i sieroty.

Urozmaicają muzykę „Doli“ jeszcze wplecione w nią pieśni ludowe i żołnierskie i przetworzone. Akt trzeci zaczyna przygrywka o patrjotycznej widocznie tendencji; motywy jej pochodzą z pieśni „Jeszcze Polska“. Do zakresu drobnego malarstwa muzycznego należy preludjum do aktu czwartego.

W całej partyturze znać ogromny wysiłek twórczy. Gdyby Walewski miał większe doświadczenie, to brzmienie jego orkiestry, w którą włożył bardzo wiele pracy i pomysłowości kontrapunktycznej, odpowiadałoby lepiej intencjom autora. Ale samo brzmienie instrumentów pod względem intensywności i piękna dźwięku nie zawsze odpowiada ilości napisanych nut, ruchliwości figuracyjnej różnych grup i splotom polifonicznym, Walewski nie ma jeszcze ekonomji w budowaniu partytury orkiestralnej. Ale fakt, że szuka na własną rękę, że nie idzie utartemi śladami, dobrze wróży. Może lepiej, niż gdyby jego orkiestra brzmiała pełnym dźwiękiem, lecz dźwiękiem, znanym z innych dzieł.

Pomimo tych wszystkich zastrzeżeń, których celem jest uchronienie autora w przyszłości od wskazanych błędów jego opery, wyrażamy p. Walewskiemu serdeczne uznanie za utworzenie dzieła, wzbudzającego w każdym respekt, należny pracy tak pięknie pojmowanej, z takim rozmachem wykonanej. Może „Dola“, niewyko-



nana teraz lecz później, byłaby uległa zmianom na korzyść. mimo to teraz poznana pozwala w talencie Walewskiego spodziewać się rzeczy, które naszej literaturze operowej przysporzą trwałych wartości. Na popularność atoli „Dola“ liczyć nie może i o to pewnie autor nie aspirował.

Wykonanie bardzo skomplikowanej opery doszło niemal cudem do skutku. Jedynie ten zapał. jaki panował w gronie śpiewaków dla dzieła ich kierownika muzycznego i prawdziwe talenty artystyczne członków naszego zespołu mogły wśród niesłychanych trudności doprowadzić do premiery w oznaczonym terminie. W świecie praktyki teatralnej należałoby to do opowieści z tysiąca i jednej nocy, że „Dolę“ przygotowano w ciągu dwóch tygodni, mając w rękach jedyny wyciąg fortepianowy i po dwie próby z każdego aktu. To służy za wszelkie pochwały pod adresem wykonawców. Ale szczegółowo mówiąc. musi się wyrazić podziw pannie Aleksandrze Szafrańskiej za przesubtelne wypracowanie partji Heleny, za czułe śpiewackie jej ujęcie i wydobycie z każdego tonu sumy wyrazu Nowa partja wszechstronnej artystki i nowy pełny sukces jako śpiewaczki i aktorki. Szlachetnie i nastrojowo wykonała pani Tarnawska partję babki. Panna Krużanka wywołała zamierzone wrażenie epizodem śpiewaczki na koncercie w szpitalu. Panna M. Klockówna powinna w pracy scenicznej wyzyskać zacięcie aktorskie i warunki śpiewackie. P. Stępniowski brawurowo pokonał trudności wokalne partji Tadeusza. Serdeczna nuta płynęła ze śpiewu p. Tarnawskiego w partji proboszcza. P. Jaworzyńska miała nowy popis (po Santuzzy) w partji wdowy, której niełatwą stronę aktorską i forsowne pozycje wokalne przeprowadziła sympatyczna śpiewaczka bardzo udatnie. Panna Walewska bardzo miło dostroiła się w roli sieroty do zespołu. P. Adam Ludwig. będący w sezonie tym w rozkwicie głosowym, miał wdzięczne pole do wyrazistego śpiewu w partji Romana. Muzykalność p. Isakowicza oddała cenne usługi partji sędziego. P. Janowski, mający tyleż talentu charakterystycznego ile i uderzająco pięknego głosu tenorowego. śpiewał z humorem Jaska. Sympatycznie wystąpiły głosy p. Rawity, jako doktora i Paszkowskiego, jako dziedzica. Nie wolno mi pominąć sumiennej reżyserji. Chór spisał się zaiste dzielnie.

W gorących oklaskach, jakie rozlegały się po każdym akcie. dała publiczność wyraz uznania kompozytorowi za nowe dzieło, oddane sztuce polskiej. Po drugim akcie urządzono p. Walewskiemu owację. imponującą nastrojem i złożonemi upominkami i kwiatami.

Młody autor nasz zasłużył na nie i jako twórca i jako niezmużony dyrygent opery krakowskiej.

HENRYK OPIEŃSKI.

HUGO RIEMANN.

Przed paru miesiącami, w skromnem mieszkaniu na Keilstrasse w Lipsku, dokonał żywota jeden z najsłynniejszych niemieckich muzykologów: *Hugo Riemann*. Należący do najbardziej uznanych sław w międzynarodowym świecie naukowym, w ojczyźnie swej,—wbrew cesarsko-niemieckim zwyczajom — żadnych wysokich nie piastował godności. Nie był ani tajnym radcą, ani nie posiadał wysokich orderów; ale też nazwisko Riemanna, jako nie należącego do oficjalnych wielbicieli pruskiego buta. nie widniało pod pamiętnym memorjałem: „Es ist nich wahr“ z października 1914 roku, memorjałem, który na długie lata będzie pomnikiem hańby dla dziewięćdziesięciu trzech niemieckich uczonych i artystów, którzy pod nim położyli swe podpisy. Warto pamiętać o tem, że widniały pomiędzy tymi podpisami nazwiska: pp. Weingartnera i R. Straussa. Będąc już członkiem honorowym Akademji Św. Cecylji w Rzymie, dr. hon. causa uniwersytetu w Edynburgu, został Hugo Riemann — dopiero w 52-im roku życia—nadzwyczajnym profesorem lipskiego uniwersytetu. Na tem stanowisku (zamianowany w lat kilka potem profesorem zwyczajnym) do końca życia pozostał. Wiadomości biograficzne podają jako miejsce jego urodzenia wieś

Grossmehlra, koło Sondershausen (w Turyngji) — jako datę 18 lipca 1849; nie doczekał zatem znakomity uczony nawet 70 letniej rocznicy swych urodzin — ostatnie lata życia cierpiąc na najstraszniejszą dla muzyka chorobę: silnie rozwijającą się głuchotę. Szczegóły jego życia są mało interesujące. Poświęcił się muzyce dosyć późno, bo dopiero w 22-gim roku życia — przed rozpoczęciem karjery uniwersyteckiej, do której wstępem była krótko trwająca (od 1878 — 1880) docentura na lipskim również uniwersytecie, był Riemann profesorem konserwatorjum najpierw w Hamburgu, potem w Sondershausen, a wreszcie w Wiesbadenie. Działalność jego literacko-muzyczna była równie wszechstronna, jak płodna: samo *wyliczenie tytułów* prac Riemanna obejmuje około czterech szpalt w jego słynnym leksykonie. W tej imponującej wszechstronności i płodności leżały jednak równocześnie obok zalet i wady. Riemann, z natury niesłychanie pracowity, pisał zbyt wiele i zanadto o wszystkiem, aby wszystko, co napisał, było nieomylne i mogło mieć trwałą wartość; miał też za życia sporo nieprzyjaciół po fachu, którzy niejednokrotnie mogli bez trudności uderzyć w słabe strony jego dociekań i twierdzeń. Z istnej powodzi jego prac wyłania się jednak kilka pomników, o epokowem znaczeniu. Do prac tych należą dzieła z zakresu teorji, oraz historji muzyki; o wiele słabszemi są jego prace z zakresu muzycznej estetyki. W tym ostatnim dziale pokutowała w dociekaniach Riemanna ciężkość metodyki niemieckiej — obok zagmatwanego i niezbyt jasnego stylu, który zresztą był ogólną wadą jego literackiego wyrażania się tak piórem, jak słowem.

Najbardziej doniosłą pracą Riemanna z zakresu teorji jest opracowanie systemu t. zw. *funkcji* harmonicznych. Z funkcji zasadniczych (Tonika — T, Dominata — D i Subdominanta — S) wyprowadza Riemann cały szereg funkcji pobocznych i na tych czynnikach opiera pojmowanie harmonji muzycznej. System w swych ogólnych, pierwotnych linjach jest niesłychanie jasny — ułatwiający w nadzwyczajny sposób analizowanie najbardziej skombinowanych harmonji i znalazł już dzisiaj prawie że powszechne zastosowanie. Całkowita jednak metoda Riemanna, tak jak on ją przeprowadza w swych podręcznikach teoretycznych, jest prawie nie do użycia znowu wskutek zbyt metodycznego zagłębiania się w szczegóły.

Owo zagłębianie się prowadzi autora do tworzenia tylu drobiazgowych formułek, znaczków, dodatkowych symbolów pisarskich, że system z jasnego i prostego staje się zbyt skombinowanym i przezto mało praktycznym. Sama jednak idea Riemanna jest świetną syntezą dotychczasowego rozwoju harmonji i, jako taka, pozostanie w historji trwałym nabytkiem wiedzy muzycznej, rzucającym światło na całą niemal epokę.

W zakresie prac historycznych wykazał Riemann niesłychaną bystrość w odczytywaniu dawnych systemów notacji muzycznej. Najsłynniejsi muzykologowie z poza granic Niemiec zwracali się do niego po porady w tym zakresie; dla niego wszystko było bardzo proste, „ganz einfach" jak zwykł był mawiać. Najbardziej enigmatyczne rękopisy mistrzów późnego średniowiecza rozwiązywał z łatwością zdumiewającą; badał również skomplikowane systemy dawnej byzantyjskiej pisowni nut. Jego rozprawy i dzieła historyczne (popularne bardzo katechizmy) stworzyły nowy typ podręcznikowy. Poza podręcznikami zaś wielotomowe: „Musik-Geschichte" oraz t. zw. „Grosse Kompositionslehre" stanowią najkapitalniejsze — choć nieraz w szczegółach kwestjonowane — prace. Dziełem iście benedyktyńskiej pracy jest „Lexikon" Riemanna, którego ostatnie — zdaje się 9-te — wydanie ukazało się w roku zeszłym.

„Lexikon" jest tłumaczony na kilka języków (przekładu francuskiego dokonał Georges Humbert) i obejmuje w porządku alfabetycznym objaśnienia instrumentów, pojęć teoretyczno-muzycznych, oraz życiorysy muzyków całego świata. Ocenienie krytyczne całokształtu działalności pisarskiej Riemanna, do której należałoby dołączyć niezliczoną ilość wydawnictw dawnych kompozycji muzycznych — wymagałoby conajmniej kilku lat pracy. Uczyni to niewątpliwie w przyszłości któryś z jego uczniów — niemców; w artykule tak pobieżnym jak powyższy, zwrócenie uwagi na kilka istotnych wartości w spuściźnie po słynnym uczonym wydało nam się wystarczającem. Chcących poinformować się szczegółowo o tytułach jego prac i wydawnictw, odsyłamy do leksykonu Riemanna.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54 — Telefon 266-07.